

Guillermo Schmidhuber de la Mora
Universidad de Guadalajara, México

Una aproximación a la Rueda de Dionisos:

Actuar, sentir, observar y pensar en el Teatro a través de la Historia.

Somos hombres y mujeres teatrales porque el teatro no puede ser entendido sin su dimensión antropológica, como tampoco la antropología puede ser entendida sin tomar en cuenta lo teatral; por eso el teatro sigue nostálgico de la ceremonia y del rito que le sirvieron de origen. Siempre me ha llamado la atención el hecho de que los niños jueguen por sí mismos al teatro y hasta hoy siguen creando teatritos o situaciones teatrales con las que invierten los papeles: la niña se convierte en madre de una muñeca, y el niño en papá o maestro. Los niños deben haber jugado aún así antes de que el arte teatral fuera inventado por los griegos; en cambio, nunca he visto que los niños jueguen a la televisión, ni a ningún invento similar del presente. Hay que rechazar el teatro de repetición mecánica orientado a la rentabilidad económica, o el teatro de mera diseminación ideológica, y buscar la dimensión metafísica del teatro, por la que los personajes son entes que nos hacen reconocer nuestro ser y reconsiderar nuestro existir, y redescubrir la dimensión mística del teatro, en la que los dioses son también parte del público, como lo fueron en los ditirambos, y en la que los actores toman el lugar de la víctima del sacrificio ritual.

Debemos preguntarnos la razón del porqué nos apasiona el Teatro. Si tenemos una respuesta en los labios, no hemos descubierto el significado de lo teatral; pero si entre más recorremos los caminos del teatro, más alejados nos encontramos de alcanzar una respuesta, entonces tenemos la seguridad de que estamos en el camino correcto. Atrás de todo teatrista, bueno o malo, debe habitar el misterio. Hablar de amor, arrobamiento, asombro, delirio, deseo, dolor,

ensoñación, error, esperanza, estulticia, hechizo, ilusión, muerte, ocio griego, pasión y sueño, es describir la materia prima con que están elaboradas las obras de teatro. Sobre estos conceptos aún se cierne el misterio, ya que afortunadamente la humanidad no ha terminado de conocerlos del todo.

Uno de los primeros ensayos que apuntó el desenvolvimiento de la modernidad hacia otra etapa posterior fue "The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature" (1971), de Ihab Hassan.¹ En este ensayo, este crítico egipcio nos relata una historia mitológica: Orfeo fue un dios griego que perfeccionó la lira dándole dos cuerdas más, su leyenda cuenta que fue muerto por las mujeres de Tracia para apagar las iras de Afrodita, pero que su cabeza aún después de desprendida seguía cantando. Hassan propone este mito para ejemplificar el desmembramiento de la literatura a partir de la primera década del siglo XX, y la permanencia de su canto como "literatura del silencio," con una lira sin cuerdas. ¿Por qué no imaginar que este episodio de la mitología griega también ejemplifica la victimización del teatro? No en balde la figura de Orfeo ha sido comparada con la de Dionisos porque ambos nacieron en Tracia, y en razón de que la historia de la desmembración de Orfeo tiene su paralelo en la desmembración del Dionisos Zagreo despedazado por los Titanes. Los órficos se apoderaron del mito de Dionisos y lo propusieron como centro de su culto; así que pensar que la cabeza de Orfeo representa también al teatro descoyuntado, no es falso parangón. El teatro moderno en vías de posmodernizarse está indudablemente desmembrado. Mientras la cabeza simboliza el texto, el cuerpo bien pudiera representar la escenificación, pero a pesar de que la muerte amenace al teatro, éste será eterno como el mismo Dionisos que murió y resucitó en el segundo Dionisos. Esta muerte y resurrección puede ser usada como

¹ Me permitiré recordar algunos datos biográficos de este afamado ensayista egipcio, profesor en universidades americanas y europeas. Su vasta obra incluye estudios sobre *Henry Miller* y *Samuel Beckett* (1967), *El desmembramiento de Orfeo: Hacia una literatura postmoderna* (1971), *El genuino fuego prometeico: Imaginación, ciencia y cambio cultural* (1980) y *El viraje postmoderno: Ensayos sobre teoría y cultura postmodernas* (1987).

metáfora prometedora del resurgimiento futuro del teatro. Bien sabemos que el teatro hispanoamericano no ha alcanzado la importancia que la novela y la poesía lograron en la segunda mitad del siglo XX, pero algunos de sus logros parecen augurar en las generaciones futuras un auge mayúsculo a nivel continental.

¿Qué puede esperar el teatro mundial con tres mil quinientos años de historia o, según otros conteos que parten del inicio del rito comunitario prehelénico, con cinco mil años. El Teatro nació cuando el hombre primitivo descubrió el drama cósmico del día y la noche, y el de la sequía y la fertilidad. Y sufrió el conflicto entre la vida y la muerte, y entre la felicidad y el llanto. Entonces trató de personificar a esas presencias mágicas con representaciones rituales. El teatro nació unido a la Religión y a sus ritos, en Egipto y en la antigua Grecia. Para aquellos pueblos, el mundo era un gran Teatro majestuoso, y los humanos eran actores y los dioses, espectadores, y toda representación teatral, una oración. Las primeras obras de Teatro conmovían a los dioses y purificaban la conciencia de aquellas mujeres y hombres.

Los orígenes del Teatro griego parten de los cultos primitivos de la fertilidad en honor de Dionisos. Los ritos dionisiacos celebraban la muerte del dios en otoño y su renacer en primavera. Los ditirambos o cantos en honor de esta divinidad, interpretados por un coro danzante, dan origen a la Tragedia y a la Comedia. En la Atenas de hace veinticinco siglos, el drama conformó su molde, con Esquilo, Sófocles y Eurípides. Con su genio poético crean la dramaturgia, el arte de escribir dramas sobre héroes y dioses sometidos a los eternos conflictos y al enfrentamiento irremediable del Destino. En griego, la palabra teatro (theatron) significa "Veo, miro, soy espectador."

El imperio romano abarcó a Grecia y puso al alcance de los latinos, las grandes creaciones del espíritu helénico. Se copiaron sus formas, sin grandes alteraciones, imprimiéndoles su estilo

propio. Plauto y Terencio, en la comedia, y Séneca, en la tragedia para ser leída. El teatro deja ser representación para convertirse en espectáculos. En el circo no hay confrontación de ideas, todo se reduce a una participación muscular.

Cuando el imperio romano entró en descomposición y el cristianismo se propagaba por el mundo, la cultura griega y su teatro fueron olvidados. Sin embargo, la nueva religión formaba un rito, con una misa teatralizada y el drama de la conciencia ingresaba al Teatro. En las grandes catedrales, los pueblos se congregaban y se hacían representaciones de los sagrados misterios, Adán y Eva, la natividad, la pasión de Cristo y su resurrección. El teatro fue utilizado como medio de enseñanza religiosa, el cielo y el infierno, los ángeles y los santos fueron escenografías y personajes. Años después, durante la conquista de México, el teatro evangelizador convirtió a los protomexicanos, y la Guadalupana fue virgen y personaje.

El público del gran imperio español conoció a Lope de Vega y un nuevo arte de hacer comedias. El teatro nacional y popular habitó en los corralones, en las plazas y en las cortes. Allí brillaron los genios de Cervantes, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. De la Nueva España, sor Juana Inés de la Cruz, dramaturga de cincuenta y dos piezas dramáticas, y Juan Ruiz de Alarcón, el indiano. Autos sacramentales y dramas de fe, tragicomedias de capa y espada y comedias de falda y empeño, y el humor de los pasos y los entremeses. Todo un retablo de las maravillas.

La reina Isabel de Inglaterra rige el destino de otro gran imperio, mientras Marlowe, Jonson y Shakespeare crearon dramas históricos, comedias de equivocaciones y tragedias de amor y venganza. A través de la vida, la pasión y la muerte de reyes, príncipes, vasallos, cómicos y bufones, forman un gran espejo, donde la naturaleza humana mira su verdadera imagen, donde el espectador se reconoce con alegría y estupor. "Todo el mundo es teatro y todos los hombre y

mujeres tienen sus entradas y salidas de escena. Y cada uno de ellos interpreta diversos papeles en la vida, que no es otra cosa que un drama en siete actos," como lo escribió Shakespeare.

Durante el reinado de Luis XIV, en Francia, Corneille y Racine reinterpretan la Poética de Aristóteles y crean la tragedia neoclásica, donde personajes, como Andrómaca y Fedra, después de diecinueve siglos, vuelven a recitar su pasión. En la Alemania dieciochesca, nace el grupo literario y político del *Sturm und Drang* (Tempestad y asalto), que se oponía a las ideas del teatro clásico y el Romanticismo se extendió por toda Europa y el continente americano. Goethe escribió su *Fausto*, símbolo del eterno descontento humano y del espíritu de búsqueda de la verdad.

El secreto de la observación hipnótica que produce el teatro en el público, no está el espacio, sino en el tiempo. Para mí, el teatro es *el milagro secreto* de detener el tiempo de la vida y de hacerlo repetible. El teatro responde a una pregunta que aparece tarde que temprano en toda existencia humana: "Si pudieras volver a vivir tu vida, ¿qué harías?" Nosotros, los humanos, no podemos recomenzar la vida, pero los personajes viven ese prodigio. Por eso creo que el teatro recrea el proceso libertario de tomar decisiones y el riesgo consecuente de equivocarse, y por eso es el único acercamiento artístico a la estulticia y a la torpeza humanas: Edipo mata a un viajero que resulta ser su padre; el rey Lear hereda equivocadamente a sus hijas malas y no a Cordelia; doña Gabriela, de *La carreta* de René Marqués, comete tres errores ejemplificados por tres carretas, dejar el campo, dejar San Juan de René Marqués, y dejar la isla por el desabrido continente. Estos tres personajes erraron en sus resoluciones y vivieron teatralmente su castigo. Los grandes personajes trágicos del teatro universal se equivocan y nosotros lloramos con ellos sus yerros, desde los deslices de la Señorita Julia hasta los traspies de Saverio El Cruel. Por el contrario, los personajes cómicos viven y se matrimonian con un mayor grado de acierto, y nosotros nos reímos de ellos.

Aun en el teatro del absurdo el concepto del tiempo es fundamental, porque está detenido al no haber libertad para que los personajes tomen decisiones. En una de mis primeras obras, *Todos somos el rey Lear* (1981), el protagonista dice: “El teatro es un himno a la libertad y un homenaje a la humana tontería”.

Creo que la historia del teatro ha recorrido un ciclo que calificaré aquí de *La Rueda de Dionisos*. Primero se inició con un proceso gestador que partió de la experiencia activa del rito, luego pasó por la experiencia concreta de la pasión y el sentimiento, posteriormente alcanzó la observación de lo escénico, para al final llegar a una conceptualización abstracta con el teatro del absurdo y con los llamados metadramas, que crean un mundo teatral valedero por sí mismo. Estos cuatro pasos que ha recorrido el teatro a través de los siglos, presentan cuatro fases del proceso cognoscitivo: hacer, sentir, observar y pensar. En los orígenes teatrales del ditrambo dionisiaco, el público *actuaba* un rito en el que Dionisos se convertía en el único receptor y los actores eran los cuasi-sacerdotes. Posteriormente, cuando el público dejó de actuar, preponderó el *sentir* con un proceso afectivo que culminaba en la catarsis en unas ocasiones y, en otras, en sólo la empatía. Más adelante el público se convirtió en simple *observador* del espectáculo, para llegar al final de esta Rueda de Dionisos, al *pensar* distanciado del afecto.

El teatro hispanoamericano se inició con el teatro ritual protoamericano, por desgracia hoy casi perdido, luego se adentró en un teatro visual y afectivo durante los tres siglos de la colonia. El teatro hispanoamericano como hoy lo entendemos nació en la primera mitad del siglo XX, intentando un balance entre lo emocional y lo intelectual, con dramaturgos pioneros como Rodolfo Usigli y Roberto Arlt, para más tarde intensificar los intereses visuales con un teatro realista.

Algunos estudiosos de las ciencias del conocimiento, como David A. Kolb, han diferenciado cuatro clases diferentes de capacidades de aprendizaje: la capacidad de experiencia activa que privilegia el actuar, y que yo identifico con el rito; la capacidad de experimentación concreta que tiene preferencia con el sentir, y que apunto como la utilización de lo sentimental en el teatro; la capacidad de observación reflexiva que busca la utilización de los sentidos de una forma pasiva, y que identifico con el teatro visual; y la capacidad de conceptualización abstracta, con el privilegio del pensamiento, que propongo como el teatro de ideas.



El teatro, como la vida del siglo XX, se ha mostrado en constante cambio, multiplicando los espejos, en direcciones distintas: naturalismo, expresionismo, surrealismo, absurdismo. Nuevas ópticas para captar nuestra la realidad y de adentrarnos en aquella realidad de los entes teatrales que viven y perviven metateatralmente sobre la escena. Nuevos modos de captar el incesante movimiento de la vida humana en su avanzada hacia el progreso o, acaso, hacia una mayor confusión caótica.

Hasta el siglo XX, el teatro ha dado una primera vuelta a la Rueda de Dionisos, lo que es un privilegio del público ya que le permite experimentar las cuatro capacidades del aprendizaje y de

gozo teatral: hacer, sentir, observar y pensar. Por eso algo que identifica al teatro hispanoamericano en las décadas que cierran el siglo XX es su deseo de ser rito, afecto, sensación y pensamiento.

Con el teatro de la crueldad, Artaud apuntó la necesidad de que el teatro regresara al rito. La crítica ha entendido las consideraciones de Artaud como un regreso a los orígenes del teatro, pero quiero proponer otra interpretación, como una invitación para iniciar un segundo círculo en la Rueda (o espiral) de Dionisos. Artaud no estaba equivocado, nosotros fuimos los equivocados al entenderlo como un regreso a los orígenes dionisiacos (y órficos) del teatro, la suya es una invitación a proseguir por los caminos de la posmodernidad con la mente abierta, para desmembrar el teatro e integrarlo nuevamente ahora que la rueda de Dionisos inicia su segunda vuelta en espiral.